MOSTRA D'ARTE

BRIGATAES

PRESENTA

IL PIU' GRANDE ARTISTA DEL MONDO

EDITORIALE SCIENTIFICA

MOSTRA D'ARTE

BRIGATAES

PRESENTA

IL PIU' GRANDE ARTISTA DEL MONDO

MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI NAPOLI

FEBBRAIO – MARZO MMXV

EDITORIALE SCIENTIFICA

Con il Patrocinio di
Regione Campania
Comune di Napoli

Con il Matronato di
Fondazione Donnaregina

Con il contributo di
Fondazione Banco di Napoli

Organizzazione
Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli - Servizio Educativo
Associazione Culturale ES

Supporto organizzativo
Alfredo De Dominicis

Coordinamento/Cura museale
Marco De Gemmis

Consulenza scientifica
Società Apoikia
Francesca Fratta, Aurora Lupia

Allestimento
Cortocircuito

Comunicazione
Lucia Emilio

Ricerche
Michele Iacobellis

Assistenza all'allestimento
Antonio Aletto

Segreteria
Adriana Alifuoco, Antonietta Parente, Maria Vozzella

Ufficio stampa
Ufficio Stampa e P.R. Soprintendenza Beni Archeologici Napoli
Ornella Falco, Vittorio Melini

Prestiti
Centro Musei delle Scienze Naturali e Fisiche, Museo di Antropologia Università Federico II di Napoli
Biblioteca Nazionale di Napoli
Biblioteca Universitaria di Pavia

Costumi
Antica Sartoria teatrale Di Domenico, Napoli

Riprese video
Vittorio Bianco
Maurizio Di Gennaro

Referenze fotografiche
Centro di Fotografia Indipendente
Biagio Ippolito

Progetto e realizzazione grafica
Studio Foster

Stampa
Vulcanica Print. Torre del Greco, Napoli

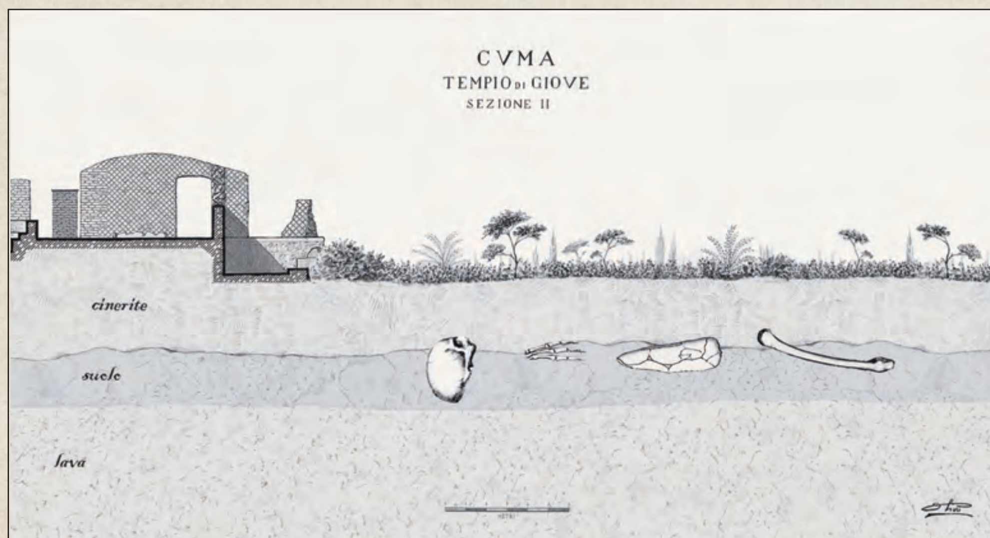
Internet
http://brigataes.altervista.org
http://www.ipgadmproject.altervista.org



INDICE

La storia del ritrovamento

Nel 1938 gli operai dell'archeologo Amedeo Maiuri, durante gli scavi sulla sommità dell'acropoli cumana, scoprirono – sul fronte occidentale del cosiddetto Tempio di Giove – alcuni enormi frammenti ossei. Il famoso paleontologo Ralph von Koenigswald, già impegnato nella ricerca del *Gigantopithecus*, avvertito della scoperta si recò sul luogo aggregandosi ai ricercatori e riportando alla luce i reperti di cui disponiamo. Emersero dal terreno eccezionali resti scheletrici e una frazione di lastra in pietra con traccia di pittura rupestre che rivelava una forma simbolica sconosciuta a cui von Koenigswald, attento lettore di Joyce, diede il nome di *Chaosmos*. E proprio questo elemento dipinto, immediatamente associato alle dimensioni delle ossa della mano, portò lo studioso a ritenere la creatura appena ritrovata il più grande artista del mondo. Questi preziosi materiali erano pronti per l'allestimento di un'esposizione epocale che avrebbe dovuto tenersi nel museo napoletano nel 1939 e che non fu mai realizzata a causa delle vicende belliche. Vennero conservati e dimenticati per quasi un secolo fino alla recente riscoperta avvenuta in seguito all'inatteso rinvenimento - nel corso di una ricerca archivistica della Brigataes - di un faldone contenente la documentazione dello scavo e le indicazioni sulla loro collocazione in una sezione remota dei magazzini.



Sezione della zona di scavo disegnata da Raffaele Oliva

I Giganti nell’area flegrea

Phlegra è il nome del luogo in cui gli antichi localizzano la battaglia (la Gigantomachia) tra i Giganti e gli dei per il controllo di una pianura particolarmente ferace. L’area, che si identifica con la pianura cumana, era controllata dai Giganti, un popolo mostruoso, violento e ingiusto. Zeus affidò al figlio Eracle il compito di sconfiggerli e portare la civiltà in quelle terre. Il dio, in suo soccorso, scagliò fulmini sulla terra per folgorare i nemici, rendendo ardente (*phlegra*) l’area. Secondo le fonti i corpi roventi dei Giganti sono sepolti sotto il territorio vulcanico intorno all’Averno e generano le eruzioni di fuoco dell’area.
Queste ed altre notizie dobbiamo a Timeo, Polibio, Diodoro e Strabone.

addì 27 Febbraio 1938
(ANNO XVI)

R. SOPRINTENDENZA ALLE ANTICHITÀ
DELLA CAMPANIA E DEL MOLISE

UFFICIO DI Cuma

Alla R. Soprintendenza alle Antichità
della Campania e del Molise
NAPOLI

3 MAR 1938 Anno XVI

N.° del Prot. 327
N. di Protocollo 1281
Classe 13/1
Risposta al Foglio del
Allegati
Div. Sez. N.

OGGETTO rinvenimento di scheletro umano al Tempio di Giove

Mi è grato riferire alla S.V. Ill.ma che
al Tempio di Giove, si è rinvenuto
uno scheletro mantenuto al quanto conservato.

Con perfetta
Osservanza
Sigozzi Giuseppe
Custode

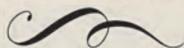
Si prega trattare per ogni lettera un solo argomento e indicare nella risposta, la data ed il numero della presente.

Documento ufficiale del ritrovamento

Teresa Elena Cinquantaquattro*
Marco De Gemmis**
Presentazione

Il più grande artista del mondo è una mostra pseudo-documentaria. Che qui all'Archeologico di Napoli racconta, nella Sala della Meridiana, le seguenti finte vicende: il sensazionale ritrovamento nel 1938, immediatamente all'esterno del tempio in cima all'acropoli della colonia greca di Cuma, dei resti d'un gigantesco scheletro risalente a quarantamila anni fa e d'una roccia artisticamente dipinta; il meticoloso scavo condotto e filmato sotto il vigile occhio d'uno dei massimi archeologi del secolo scorso e del celebre paleoantropologo von Koenigswald; il trasporto al Museo Nazionale e la messa a deposito di quanto rinvenuto, che i sopraggiunti eventi bellici faranno trascurare; la sua recente riemersione grazie all'intervento della Brigataes, che soltanto poco tempo fa ritrova i reperti dimenticati e restaura una preziosa pellicola cinematografica, ricostruisce ogni passaggio e senso dell'accaduto con l'aiuto di carte d'archivio e rare pubblicazioni e finalmente realizza la mostra che doveva farsi tre quarti di secolo fa e non fu fatta.
Questa mostra pseudo-documentaria, che pone al suo centro le possibili riflessioni su vero e falso, è anche, quindi, un racconto non privo di qualche avventurosità. Brigataes, regista di tutta questa messinscena, è il nome di un artista contemporaneo (che nelle foto e nel filmato "d'epoca" compare anche come attore: tra i vari autorevoli presenti e gli operai addetti allo scavo presta la propria figura allo scienziato tedesco prontamente convocato da Maiuri) per una volta impegnato in una vertiginosa esplorazione fuori della contemporaneità. Può venire in mente che ne sia in fuga, che sia un fatto di qualche significato che egli corra indietro nel tempo a dismisura: non sceglie che si scavi oggi ma preferisce piuttosto immaginarsi cose che, scoperte tempo addietro, subito siano finite nuovamente sepolte in un recesso della memoria dei pochissimi informati; le scova nei sotterranei d'un museo di antichità; per ottenere il massimo percorre a ritroso il cammino dell'uomo fin quasi all'estremo limite ove sia verosimile attribuire a qualche essere un gesto artistico.
Al segno forte della deriva del tempo si affianca quello del gigantismo. Nella costruzione della Brigataes tutto è oltre misura: le abnormi dimensioni dell'artista paleolitico, peraltro coerenti con le suggestive narrazioni antiche sui Giganti ambientate nel territorio dei "Campi Flegrei […], non per altro, ma per il fatto che a suscitare lotte e antagonismi fosse la feracità di questa terra" (Strabone); la scelta di Cuma, luogo incomparabilmente mitico del rinvenimento; ma anche lo spazio del

Museo scelto per l’installazione, uno dei più vasti ambienti architettonici esistenti; e, per finire, la sfrontata paradossalità dell’idea artistica e la stereotipa magniloquenza circense del titolo.
Nell’installazione non c’è traccia di ridondanza: è scarna, essenziale, come nella migliore tradizione del linguaggio dell’arte concettuale. Ma non algida, perché l’ambiente non lo consentirebbe e perché reca con sé la patina del tempo e forse un velo di polvere e di malinconia. In scena è il progetto con il minimo indispensabile perché il racconto stia in piedi e giunga: pochissimi oggetti oltre i monumentali frammenti ossei, poche immagini, poche parole.
Noi avremmo potuto naturalmente sottrarci a questa destabilizzante proposta, o almeno impedirle d’insediarsi in uno spazio tanto sontuoso. Lo avremmo fatto se avessimo ritenuto tutto questo infondato, inutilmente lesivo di acquisite, incrollabili certezze. Ma tutto è in discussione, e ogni pungolo alla riflessione deve considerarsi il benvenuto. Così abbiamo deciso di diventare complici della Brigataes, ritenendo semplicemente che il suo progetto possa stare coerentemente dentro il nostro, ormai ventennale, nel quale antico e contemporaneo dialogano fra loro; e che *L’artista più grande del mondo* rappresenti degnamente l’arte che la nostra città dimostra d’essere in grado di produrre e proporre.



*Soprintendente Archeologa di Napoli
**Responsabile del Servizio Educativo della Soprintendenza



Tav. I

Aldo Elefante/Brigataes
Frammenti di un discorso gigantesco

C'è la verità? No, ci sono le verità, un grande conforto per noi e, quanto più alto il numero delle verità, tanto più bassa la possibilità di una verità sola. Nostro compito è di aumentare il numero delle verità, fino a rendere impossibile l'autoritarismo intellettuale, razionale e logico.
Alberto Savinio

1

A fondamento di questa operazione estetica che propone sulla scena *il più grande artista del mondo* c'è la considerazione che l'unica arte possibile oggi è la produzione di storie dell'arte individuali o collettive, reali o immaginarie. Dopo la fine della storia ogni storia diventa legittima. Vivendo poi in costanza di morte dell'arte la migliore arte praticabile consiste nella memoria vera o finta di ciò che è stata o avrebbe potuto essere l'arte. E qui bisognerebbe citare Baudrillard quando già negli anni novanta individuava una "generale malinconia della sfera artistica" che ci destina alla "retrospettiva infinita di ciò che ci ha preceduti".
La Brigataes affronta il trapasso in modo ironico riciclando e rimontando pezzi di passato.
Questo rapporto con la storia – che oscilla dal calcolato prelievo di elementi dal calderone della produzione artistica universale alla documentazione di vite d'artista – è stato centrale nel cammino della Brigataes che lo ha utilizzato per interrogarsi sul significato del fare/pensare estetico, a partire dalla prima installazione del 1992 *Deja vu. Capodanno 1870 in villa Mamontov ad Abramtsevo*, dove in enormi pannelli fotografici i membri della Brigataes proponevano se stessi come *peredvizhniki*, fino a raggiungere la videoinstallazione *No lives were lost* proposta al MADRE nel 2009, documento di una storia individuale d'artista.
E anche stavolta c'è una storia che è quella possibile/impossibile del primo e più grande artista del mondo.

2

Questo progetto affronta il problema della verità (e della verità dell'arte) e il problema della falsificazione.
Il reale se esiste è inattingibile. Qualsiasi linguaggio mente per sopravvivere. Quello che riteniamo vero è il risultato di un accordo fra le parti. Un gigante falso dichiarato vero, è vero.
Non c'è la verità ma le verità, dice Savinio."Tutta l'arte è rappresentazione, teatro, falsità. L'arte è finta così come la vedi", scrive Aub.

Il più grande artista del mondo fa saltare il confine fra vero e falso, fra realtà e finzione, sostenendo, più che la finzione della realtà, la realtà della finzione e smascherando il carattere convenzionale della verità.
L'installazione – che utilizza l'espediente narrativo del ritrovamento accidentale – propone in modo ludico una riflessione sull'attribuzione di valore e la funzione di verifica operata dalle istituzioni culturali.
Viene forzato il sistema di valori che porta a determinare l'appartenenza di oggetti ad una collezione ed in questo modo si denunciano l'arbitrio e la convenzionalità della scelta.
Il Museo è il contesto *vero* che rende il *falso* credibile. I reperti finti si mimetizzano tra i veri.
Nel video alcuni direttori di istituzioni museali seguono l'artista. Recitano il proprio ruolo, offrono garanzie sulla verità della scoperta.
La collocazione temporale del ritrovamento negli anni Trenta rende l'operazione più credibile.
Il tempo trascorso carica di verità i materiali esposti.
Attraverso la parodia del mito della scoperta scientifica viene esercitata una critica al processo espansivo di *scientifizzazione universale* che tende alla creazione di verità generali e confortevoli e di scenari lineari, nel tentativo disperato di dare ordine al caotico esistente e di svelarne il segreto.
Le misure di valore oscillano e si contraddicono, come la grandezza che si sposta dal piano della qualità a quello della quantità, probabilmente dimostrando la difficoltà attuale di pensare a valori che non si possano immediatamente quantificare.

3

Una serie di citazioni si incontra anche in questo lavoro che così diventa un *gigantesco* collage.
Lo scheletro ha la stessa dimensione della *Calamita cosmica* di De Dominicis.
E poi la lezione di Broodthaers e del suo *Musée d'Art Moderne département des aigles*. E ancora il *Campalans* di Max Aub.
Nel simbolo l'incontro fra Hartung e Smithson.

4

C'è in questo lavoro una simpatia infantile per il mistero e per le dimensioni perdute del favoloso, del simbolico, del mostruoso.
Tanti frammenti di memoria, da *Gulliver* al *Gigante amico* del Carosello, al *Polifemo* dell'Odissea televisiva.

C'è anche una nostalgia per i fenomeni da baraccone, per i freaks. E l'artista più grande del mondo sembra il nome di un'attrazione creata per *The Greatest Show on Earth* di P.T. Barnum.
Sicuramente si rincorre l'orrido dilettevole ovvero il sublime.

5

La scoperta impossibile reclama uno spazio per tutto ciò che potrebbe essere, rivendica un posto per quell'altrove che il sistema dei valori dominanti ritiene non evidente o pericolosamente dissimile dal noto e quindi capace di provocare la crisi del sistema.

6

L'arte contemporanea – *arte in forma di zombie* perché morta eppure vivente – può rappresentare allora la dismisura di questo impossibile, della dimensione utopica, una riserva per i dati che la scienza discredita, per tutto ciò che la ragione vomita.
Ed è anche la sede naturale di un pensiero critico, difforme e deforme.

7

Il simbolo creato dal gigante e denominato *Chaosmos* – riprendendo un neologismo coniato da Joyce che certifica l'incontro in *Finnegans wake* di *chaos* e *kosmos* – unisce il segno di Hartung e la *Spiral Jetty* costruita nel 1970 da Robert Smithson.
La Brigataes ha provocato *l'incontro casuale* fra la libertà del segno e del gesto dell'artista tedesco e la possente ristrutturazione della superficie terrestre che crea la spirale.
Dialogo fra libertà e costrizione.

8

L'esercizio del gioco linguistico irride il divismo degli artisti contemporanei.
Le stars del sistema dell'arte fanno a gara per occupare la scena del baraccone mercantile e mediatico nel ruolo da protagonista, quello del più grande artista del mondo globalizzato. Ma il più grande è l'artista cumano.

9

La Brigataes prova a catturare ed ingannare il fruitore disattento ed iperfotografante, che tende a certificare la propria presenza accanto ad icone che non gli interessano e non lo emozionano ma che la mass culture gli ha suggerito di vedere.

10

Questo lavoro dialoga con la morte e di riflesso con la morte dell'arte in maniera plateale. Il grande scheletro d'artista è una specie di enorme *memento mori*.



Tav. II

Angelo Trimarco

Il museo, le ceneri, il vero-e-il falso

Il progetto espositivo del brigatistaes Aldo Elefante – *Il più grande artista del mondo* – coinvolge e inquieta, del sistema dell'arte, in particolare, le figure del museo, quale luogo di legittimazione dell'opera, della sua autenticità e della sua eccellenza, e della critica d'arte che pretende, ha osservato Lyotard, "di essere il medico delle arti e *dire* il *vero*, là dove le arti mascherano". E, naturalmente, mette in problema l'arte stessa, la sua vocazione a porsi come parola assoluta di verità.

Per questa sfida, l'artista, in linea con l'ispirazione della Brigataes, la formazione d'arte e di comportamenti artistici irrituali e irriverenti che ha contribuito a lanciare sulla scena nazionale, all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, presenta, nella Sala della Meridiana del Museo Archeologico di Napoli, un'installazione che documenta rigorosamente un falso conclamato: appunto, il falso ritrovamento del più grande artista del mondo, vissuto quarantamila anni fa.

In breve, secondo le parole stesse dell'artista che, da parte sua, conferma di avere compiuto lunghe, pazienti e accurate ricerche, ecco come si sono svolti i fatti, sempre in bilico sul piano inclinato del vero-e-del falso o, se si preferisce, del falso-e-del vero. Siamo alla fine degli anni Trenta del ventesimo secolo, a Cuma, luogo dove, nel suo antro, la Sibilla ha amministrato, con sapienza e intransigenza, il futuro. Precisamente, è il 1938, anno in cui Amedeo Maiuri, famoso archeologo, è impegnato nello scavo dell'acropoli cumana. Durante i lavori di scavo sulla sommità dell'acropoli – sul fronte occidentale del cosiddetto Tempio di Giove –, assicura l'artista sulla base di pensieri certi e di una documentazione calibrata che sono il nucleo dell'installazione, gli operai hanno rinvenuto, emersi dal fondo del tempo, alcuni frammenti ossei di grandi dimensioni.

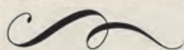
Avuto notizia di questa scoperta, e intuendo che c'è pane per i suoi denti, l'altrettanto celebre paleontologo berlinese Gustav Heinrich von Koenigswald si è precipitato a Cuma per aggregarsi al gruppo guidato da Maiuri. E, a proposito di denti – precisamente, si è trattato di molari –, c'è da aggiungere che von Koenigswald ha potuto scoprire la specie nota quale Gigantopithecus, che gli ha dato la gloria, osservando dei molari in un negozio di Hong Kong dove vengono utilizzati, insieme ad altri denti, come rimedio nella pratica medica tradizionale cinese.

Il gruppo di ricercatori, irrobustito dalle competenze di Koenigswald, ha fortuna riuscendo a portare alla luce eccezionali resti scheletrici e una frazione di lastra in pietra con traccia di pittura rupestre che evidenzia una forma simbolica sconosciuta

ed enigmatica. Così, al famoso paleontologo tedesco, nel mettere in relazione proprio questo enigmatico elemento dipinto con le enormi dimensioni delle ossa delle mani, non è stato difficile identificare i resti giganteschi dello scheletro con il più grande artista del mondo.
Naturalmente, è tutto pronto per una mostra davvero cruciale del secolo ventesimo da allestire al Museo Archeologico di Napoli, ma gli eventi minacciosi della seconda guerra mondiale ne hanno sconsigliato e impedito la realizzazione. Così, i rari e preziosi materiali sono stati conservati e dimenticati, finché un altro felice lavoro di scavo, questa volta ad opera delle incursioni archivistiche dell'artista, ha riaperto il caso.
Su questa narrazione avventurosa e falsa, che egli stesso ha intrecciato con premeditazione e pazienza, Aldo Elefante ha costruito l'installazione che, appunto, occupa la Sala della Meridiana, nel Museo Archeologico di Napoli: vale a dire, si è accennato, nel luogo stesso in cui, sul finire degli anni Trenta, si sarebbe dovuto celebrare la grande mostra e, con la mostra, incoronare il più grande artista del mondo.
L'installazione, come una camera delle meraviglie, mette in scena frammenti di ossa di grandi dimensioni e manufatti litici rinvenuti nella zona di scavo, ma, insieme, anche documenti inoppugnabili e pubblicazioni altrettanto rigorose, come *La Gigantologia,* pubblicata nel 1852 dal frate Emiddio Manzi, nella quale sostiene senza cautela l'esistenza dei giganti. Nella discontinuità e confusione dei piani temporali appaiono anche memorie dell'infanzia – "simpatie infantili" per il mistero e per l'*horror*, suggerisce l'artista – e, da molteplici indizi, si avverte anche la nostalgia per i fenomeni da baraccone e per la *clownerie* di cui, sappiamo, Starobinski, in un racconto memorabile, ha analizzato l'incidenza nelle esperienze dell'avanguardia.
Così, l'installazione, in cui s'incrociano e reagiscono linguaggi plurali e livelli temporali discontinui, sempre in bilico sul crinale del vero-e-del-falso, presenta anche una videoproiezione che propone un filmato d'epoca, quale testimonianza della visita – direi, piuttosto, del pellegrinaggio –,avvenuta il 15 ottobre del 1938, nel luogo della scoperta del più grande artista del mondo: visita alla quale hanno partecipato, dando un contributo di esperienza rilevante, Angela Tecce e Andrea Viliani, tra i più noti direttori di museo di arte contemporanea.
Il progetto espositivo, certo, apre una discussione sui problemi museo-opera, vero-falso, ma, insieme, sull'impossibilità della ricostruzione storica, sulla sua veridicità, e, al tempo stesso, sulla problematicità del legame biologico gigantismo-valore. Proprio muovendo dal gigantismo dello scheletro e delle ossa della mano, il celebre paleontologo tedesco ha potuto identificare il più grande artista del mondo.

Così, in un circolo vizioso, nel legare gigantismo e valore, l'artista, vissuto quarantamila anni fa, è diventato il più grande artista del mondo.
Questo reticolo di questioni e di temi che Aldo Elefante propone con *Il più grande artista del mondo* – opera in bilico sul piano inclinato del vero-e-del falso, del sapere dell'incertezza – si nutre degli umori e degli slittamenti tra reale e immaginario, tra ragione e alterità che hanno animato i movimenti della Brigataes, ma credo che, almeno per il tratto vero-falso e per l'impossibile ricostruzione storica, rimandi a un autore, a Max Aub, che, tra l'altro, ha favorito una certa nostra complicità e questa nota sulla sua installazione. Max Aub che ha scritto: "C'è forse qualche altra virtù che qualifichi la condizione umana come quella di affermare il falso, sapendolo, come se fosse vero?". Di questa sottigliezza e di quest'ambiguità, ha sottolineato, l'arte è "l'espressione più bella" perché "tutta l'arte è rappresentazione, teatro, falsità".
Che, poi, Max Aub, come suggerisce l'artista, sia anche il segreto o, almeno, una fonte significativa di questa installazione e del lavoro stesso del brigatistaes Elefante – e mai, come questa volta, il detto di Savinio, anche lui coinvolto in quest'avventura del più grande artista del mondo, è felice nell'osservare che ciascuno porta nel nome il suo destino – risiede nell'idea dello scrittore di pensare la vita come narrazione e, al tempo stesso, di pareggiare, invertire e confondere romanzo e biografia: appunto, la narrazione di vite reali, come quella di Luis Buñuel, e di biografie immaginarie, quale quella di Jusep Torres Campalans, artista inesistente che ha inventato perfino il cubismo. Con la consapevolezza che, al di là della *realtà* dei protagonisti, di Buñuel come di Campalans, il romanzo e la biografia, a uguale titolo, si interrogano sull'impossibilità della ricostruzione storica, sul suo essere come un *cruciverba*.
Elefante, non a caso, ha disseminato l'itinerario espositivo di citazioni di diverso orientamento, tra le quali, a mio avviso, spicca quella di Marcel Broodthaers, l'artista belga che, nel 1972, a Kassel, in occasione di *Documenta 5*, curata da Harald Szeemann, ha presentato, nella sezione dedicata ai *musei d'artista*, il *Musée d'Art Moderne Département des aigles,* da lui creato e diretto. Al tempo stesso, ha sottolineato che lo scheletro del più grande artista del mondo ha la stessa dimensione della "Calamita Cosmica" di Gino De Dominicis (24 metri di lunghezza e 9 di larghezza): un immenso scheletro umanoide con un lungo naso a becco di uccello e un'asta dorata, che parte da una delle falangi, per captare le vibrazioni cosmiche, esposto, nel 1990, al *Magazin* di Grenoble. Del resto, anche il filmato d'epoca che documenta il favoloso e falso ritrovamento del più grande artista del mondo, per la sua costruzione e per l'effetto di spiazzamento sullo spettatore, è una citazione d'un filmato d'epoca.

Soprattutto il brigatistaes Elefante considera la sua installazione come un "immenso collage" o, meglio, dice che è proprio un "immenso collage". L'artista, nel dire così, non solo assume il *collage* per lo spessore realistico che questa procedura linguistica ha avuto nell'esperienza di Picasso, Braque e, in generale, del cubismo – e, quindi, come un'altra prova di realtà – quanto, secondo gli umori del surrealismo di cui è nutrito, come "procedimento poetico", ha detto per tempo Aragon, e apertura all'altro della ragione e del visibile.
Così, presa in questo reticolo di questioni e di tensioni, di inquietudini e di problemi, la sua camera delle meraviglie – *Il più grande artista del mondo* – appare quale critica del sapere positivo che celebra il dato e il fatto: la "poca realtà", ha suggerito Breton. E, al tempo stesso, vuole essere anche critica della pretesa di ricondurre a unità di senso le fratture, le ferite e la discontinuità del processo storico: della storia, insegna ancora Max Aub, che "è fatta di ceneri".





Tav. III

Francesco Poli
Note sul corpo dell'arte

Il lavoro sul "più grande artista del mondo", messo in scena dalla Brigataes, è ironico, paradossale, parodistico, iperbolico, provocatorio, ma anche caratterizzato da una visione disincantata e melanconica dell'arte d'oggi che, sulle macerie delle grandi illusioni avanguardistiche, continua a trionfare ed espandersi sempre più nella dimensione feticistica di se stessa. E' un'operazione che crea uno spiazzante cortocircuito fra verità e finzione, mito e realtà, passato e presente, cultura alta e bassa, scoop sensazionalistico (taroccato) e scoperta archeologica, credibilità scientifica e beffa dadaista.
E gioca anche in modo spettacolarmente beffardo, per quello che riguarda la definizione dei valori dell'arte, sul rovesciamento fra il piano della qualità e quello della quantità.
Brigataes presenta nelle auliche sale del Museo Archeologico di Napoli un eccezionale reperto ritrovato attraverso uno scavo nel sito di Cuma, magari grazie a una preziosa informazione fornita dalla Sibilla Cumana, la sacerdotessa dell'oracolo di Apollo, dio protettore delle Muse. Si tratta dell'impressionante scheletro del più grande artista mai vissuto, del mitico prototipo dei "giganti dell'arte", di taglia fisica sovrumana.
Un essere portentoso forse della razza estinta dei Titani e dei Ciclopi, ma imparentato anche, in qualche modo, con i giganti dei viaggi di Gulliver, con quelli delle vecchie favole e dei nuovi cartoni animati, oltre che con i fenomeni del circo Barnum e dei baracconi. Letteralmente un "gigante dell'arte" e non solo metaforicamente come Michelangelo o Picasso (che era poco più di un metro e sessanta).
Eccezionale è anche il simbolo visivo creato dal grande proto-artista sepolto a Cuma: una fusione grafica decisamente emblematica fra la gestualità segnica-informale di Hans Hartung e la primordiale gigantesca spirale di Robert Smithson (quella della Spiral Jetty realizzata nel Great Salt Lake nello Utah). Simbolo che sintetizza l'energia dell'invenzione soggettiva e quella che si dilata fino alla configurazione delle galassie, e che non a caso si intitola *Chaosmos*, e cioè chaos+cosmos (citazione dal Joyce di *Finnegans Wake*).
Nella sua apparente serietà di documento storico, il filmato stile Istituto Luce, intitolato "Visita agli scavi di Cuma" (e datato 15 ottobre 1938, Anno XVI dell'Era Fascista), è l'elemento più esilarante dell'operazione. Per la durata di circa tre minuti e mezzo, le immagini in bianco e nero ci mostrano un piccolo gruppo di studiosi (dei veri addetti ai lavori che si sono prestati a interpretare se stessi) che attraversano il sito archeologico

fino ad arrivare al luogo della mirabolante scoperta. La loro presenza dovrebbe essere la dimostrazione della serietà del ritrovamento, ma il risultato non è lontano da quello di un film muto, tipo quelli di Buster Keaton. La ripresa di questa lunga camminata è scandita da una serie di prevedibili didascalie ("Ingresso agli scavi", "Inizia l'ascesa al tempio", "Riposo sul belvedere", "Riprende il cammino", "Tempio di Giove"), e solo nel finale si vede brevemente il gruppo intorno all'improbabile grande scheletro che emerge dal terreno.
La reazione del pubblico ignaro, che si trova davanti a questa accurata e sconcertante messa in scena di reperti e immagini, fa parte integrante della strategia di Brigataes.
Al di là del possibile (e auspicabile) effetto di meraviglia e curiosità iniziale, e poi di divertimento una volta scoperta la finzione, l'obiettivo più importante dell'artista è quello di innescare una riflessione sugli aspetti più problematici del senso della realtà dell'arte e dei suoi fondamenti effettivi.
Per Brigataes l'arte, in questa fase attuale postmoderna, può essere solo più una forma di narrazione fantasiosamente critica e metalinguistica, tesa a destabilizzare e smascherare le coordinate portanti dell'ideologia dominante. Ed è per questo che ha fatto propria questa affermazione di Max Aub, l'autore di *Crimini esemplari* : "Tutta l'arte è rappresentazione, teatro, falsità. L'arte è finta come la vedi".





Tav. IV

Antonello Tolve
Allegro (ma non troppo) per una archeologia del fantastico

"La pala e la cazzuola dell'archeologo cercano di ricostruire la continuità della storia attraverso i lunghi intervalli oscuri".[1]
Italo Calvino

1

Non è passato tanto tempo da quando il paleoantropologo tedesco Gustav Heinrich Ralph von Koenigswald ha trovato, in una farmacia di Hong Kong, i molari appartenenti al *Gigantopithecus*, un poderoso primate vissuto nel Pleistocene estintosi orientativamente 300.000 anni fa[2].E non tanto da quando l'archeologo Amedeo Maiuri, assieme a Vittorio Spinazzola, ha indagato alcuni siti appartenenti all'area archeologica di Cuma tra i quali l'antro della Sibilla e il complesso della Masseria del Gigante[3] – una casa colonica, quest'ultima, denominata del gigante dopo il ritrovamento, nelle vicinanze, della colossale statua acròlita di Giove.
Muovendo da questa doppia traccia storica, da questa doppia avventura e da questa doppia passione che ha posto *nuova luce* sul cammino della civiltà, Brigataes (sigla di produzione estetica creata da Aldo Elefante) propone, oggi, un progetto felice che *ricostruisce*, negli spazi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli – dove è conservata, tra l'altro, la grande scultura cumana – il ritrovamento di alcuni *resti umani* di un fantomatico gigante che fa pensare a Nikolas Bourgeois (della corte di Pietro il Grande) e il significativo frammento di una lastra in pietra sulla cui superficie sono ancora visibili le tracce di un *megagraffito* preistorico.
Quasi a ridisegnare con cura un metodo propriamente archeologico che non evita l'indicatore cronologico, l'artista propone infatti, per la Sala della Meridiana, la documentazione di una scoperta memorabile offerta allo spettatore mediante oggetti litici (rinvenuti nella zona), frammenti d'uno scheletro gulliveriano e alcune pubblicazioni – *La Gigantologia* (1852) del frate Emiddio Manzi ne è esempio brillante – volti a dar certezza di quello che Brigataes definisce essere *Il più grande artista del mondo*. Finanche un video-dossier che attesta lo scavo sul terreno del ritrovamento speciale.

2

Il racconto comincia con una manipolazione, con l'elaborazione di un artificio, con l'inverosimile scoperta, appunto, delle spoglie mortali di un creatore di mondi, di un essere vissuto orientativamente quarantamila anni fa. "Nel 1938", suggerisce l'artista in un resoconto fantasmagorico che accompagna la vita degli scavi e descrive

puntualmente la straordinaria vicenda, “gli operai dell’archeologo Amedeo Maiuri, durante gli scavi sulla sommità dell’acropoli cumana, scoprirono – sul fronte occidentale del cosiddetto Tempio di Giove – alcuni enormi frammenti ossei”[4]. Informato tempestivamente del ritrovamento, von Koenigswald – impegnato dal 1935, nell’area di Giava, in una serie di studi e ricerche sulla specie a cui attribuì il nome di Gigantopiteco – si precipita dal lontano sud-est asiatico nel territorio cumano per partecipare agli scavi e riportare alla luce i preziosi reperti.
“Emersero dal terreno eccezionali resti scheletrici”, avverte ancora Brigataes, assieme ad “una frazione di lastra in pietra con traccia di pittura rupestre. E proprio questo elemento dipinto portò lo studioso a ritenere la creatura appena ritrovata il più grande artista del mondo”[5].
Tuttavia, proprio mentre si predispone l’organizzazione di un allestimento per presentare la scoperta nel Museo Nazionale di Napoli, diretto dallo stesso Maiuri già dal 1924, i fatti di guerra impediscono l’“esposizione epocale che avrebbe dovuto tenersi [...] nel 1939”[6]. Dapprima conservati e poi inghiottiti dal dimenticatoio della *memoria che si sfolla* (Montale), questi materiali ritornano, dopo quasi un secolo di oblio, grazie ad una “ricerca archivistica della Brigataes”[7] che decide, ora, di sopperire allo smacco del passato e di organizzare, dunque, la presentazione dei celebri reperti.

3

Alla postazione reale di alcuni studi archeologici, Brigataes contrappone, così, un cortocircuito costruttivo di natura immaginifica che, se da una parte ripensa alla *Calamita cosmica* (1988) di Gino De Dominicis – della stessa dimensione del gigante ora esposto[8], avverte l’artista – e impone una sorta di *patafisica*[9] (Jarry), una *scienza delle soluzioni immaginarie*[10] che strizza l’occhio al tempo e amalgama le teorie scientifiche ai circoli del *nonsense*, dell’ironia, dell’assurdo e dell’*ostranenie* (остранение)[11], dall’altra buca il luogo comune per concepire sospensioni, sobbalzi temporali, rinvenimenti chimerici, recuperi, scoperte che annunciano un tempo nuovo, una nuova complicità immaginaria. Ma anche per riflettere, con sottile causticità, sulla posizione dell’artista nel mondo e sul suo significato (sul significato stesso dell’arte) nel panorama contemporaneo.
Dallo scavo sul terreno alla documentazione della scoperta, dalla lettura dei resti alla catalogazione, per giungere via via alla ricerca delle fonti, Brigataes propone un rimbalzo continuo dal reale all’immaginario, una sporgenza che dal noto scende verso l’ignoto, una ferita corrosiva nelle certezze quotidiane e nella organizzazione stessa di un procedimento scientifico che assurge a metafora di una condizione

– quella attuale – il cui denominatore si discioglie tra le magie della vita (della finitudine umana) mediante una *archeologia dell'impossibile* (Volterri)[12] il cui scopo è quello di disegnare traiettorie, disvelamenti, ludiche, acute e pungenti rivelazioni sui meccanismi di potere che attribuiscono valore a qualcosa, sulla dialettica che intercorre tra qualità e quantità, sul significato stesso di quella che è la parola (il senso stesso della) verità. Il lievito che anima il suo nuovo progetto è fatto, dunque, di una materia strategica che mette sotto scacco il reale per elaborare un discorso teso a deragliare apparentemente dai binari chiari della ragione – non è forse il paradosso (*para tēn doxan*) ad animare la produzione di Brigataes? –, per scagliare una lancia estetica sul bersaglio delle contraddizioni e della valutazione certa, per riguardare un modello che trasforma troppo facilmente "i *documenti* in *monumenti*" (Foucault)[13], per formulare *incertezze positive*, per modellare una novella *vanitas*, per elaborare, con eleganza, un piano di lavoro che si nutre di storia e di quello che storia non è.

Istanbul, 27-28 dicembre 2014

1 I. Calvino, *Il maiale e l'archeologo*, in "la Repubblica", 15 aprile 1980, ora anche in Id., *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano 1984, p. 93

2 Per tali questioni, e per un'ampia analisi sul *Gigantopithecus*, si veda almeno A. J. Olejniczak, T. M. Smith, W. Wang, R. Potts, R. Ciochon, O. Kullmer, F. Schrenk, J.-J. Hublin, *Molar Enamel Thickness and Dentine Horn Height in Gigantopithecus blacki*, in "American Journal of Physical Anthropology", 135, January 2008, pp. 85-91.

3 Sul complesso della Masseria del Gigante, si rimanda a F. Coraggio, *Cuma. Il Tempio della Masseria del Gigante*, tesi (coordinata da C. Gasparri) del Dottorato di ricerca in Scienze archeologiche e storico-artistiche (XVIII ciclo), Università Federico II di Napoli.

4 *La storia del ritrovamento,* infra p.9

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Aldo Elefante/Brigataes, *Frammenti di un discorso gigantesco*, infra p.18

9 A. Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1989); trad. it., *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, a cura di Claudio Rugafiori, Milano, Adelphi Edizioni, 1992

10 E. Baj, *Patafisica. La scienza delle soluzioni immaginarie*, Bompiani, Milano 1982, p. 34: "per il patafisico l'idea di verità è la più immaginaria fra tutte le soluzioni".

11 Cfr. V. B. Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm* (1917); trad. it. *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968

12 R. Volterri, *Archeologia dell'impossibile. Tecnologie degli dèi*, Eremon, Aprilia (LT) 2010

13 M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; trad. it., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971



Tav. V

Brigataes

Sigla di produzione estetica creata da Aldo Elefante nel 1992.
Nel corso della sua attività ha realizzato installazioni, video, azioni performative, interventi urbani.
Mostre personali selezionate: *Artists' serial killer*, Galleria Neon, Bologna (1997); *Forever*, Care of, Cusano Milanino (1998); *ES dispenser*, Viafarini, Milano (2000); *Memories*, Placentia Arte, Piacenza (2001); *Artista volante non identificato* Palazzo Massari, Ferrara, antologica a cura di Silvia Bordini (2002); *Invasion of the body artists*, Changing Role, Napoli (2004); *I have a dream*, Maschio Angioino, Napoli, a cura di Gigiotto Del Vecchio (2005); *No lives were lost*, MADRE, Napoli, a cura di Mario Codognato (2009).
Mostre collettive selezionate: *Storie*, Galleria Veravitagioia, Napoli, a cura di Francesco Galdieri (1995); *Aperto Italia '97*, Trevi Flash Art Museum, Trevi, a cura di Loredana Parmesani (1997); *Arte x tutti*, Palazzo Soave, Codogno, a cura di Loredana Parmesani (1997); *Fuori uso*, Mercato ortofrutticolo, Pescara, a cura di Laura Cherubini (1998); *La coscienza luccicante*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, a cura di Paola Sega Serra Zanetti (1998); *Fuori dalle righe*, Galleria Continua, San Gimignano, a cura di Elio Grazioli (1999); *PS1 Italian Selection,* Cittàdellarte, Biella, a cura di Carolyn Christov Bakargiev (1999); *Il possibile dal punto zero*, Fondazione Ambrosetti, Brescia, a cura di Loredana Parmesani (2003); *On Air*, Galleria d'arte moderna, Monfalcone, a cura di Andrea Bruciati (2004); *Troubled times*, Museo della guerra per la pace, Trieste, a cura di Maria Campitelli (2004); *Premio Terna 02*, Tempio di Adriano, Roma, a cura di Gianluca Marziani (2009).



In mostra

Reperti
Cranio (cm 242 x 226 x 306)
Femore (cm 685 x 150 x 165)
Mano (cm 310 x 210 x 60)
Frammento di lastra in pietra con tracce pittura rupestre (cm 300 x 400 x 30)
Bifacciale (cm 15,1 x 8,4 x 3,9)
Chopper, ciottolo scheggiato (cm 5,2 x 7,2 x 4,8)
Nodulo di selce (cm 8,4 x 7,1 x 6,4)
Raschiatoio denticolato (cm 15,0 x 10,0 x 3,6)
Scure a punta (cm 19,0 x 8,2 x 4,8)

Testi
AA.VV., *Bullettino di Paletnologia italiana***,** Nuova serie, anno III, Roma, 1939
AA.VV., *Memorie Paletnologiche*, Napoli, s.d.
Kircher Athanasius, *Mundus Subterrane*us, Amsterdam, 1664
Manzi Emiddio, *Gigantologia,* Napoli, 1852
Vico Giambattista, *Principi di Scienza Nuova,* Napoli, 1840

Documenti
Documenti relativi all'attività di scavo nel sito cumano della Reale Soprintendenza alle Antichità della Campania e del Molise, Ufficio di Cuma, 1930
Estratto dal libro di Strabone, *La prima parte della geografia di Strabone,* Venezia, 1612
Frontespizio del libro di Mayer Maximilian, Giganten und Titanen, Berlino, 1887
Oliva Raffaele, Sezioni delle mura del Tempio di Giove, china su cartoncino, 1933

Immagini d'archivio
Riproduzioni fotografiche da negativi originali aventi come soggetto il sito archeologico di Cuma, 1932

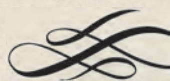
Si ringraziano

Valeria Sampaolo
Daniele Marrama
Angela Tecce
Andrea Viliani
Paolo Caputo
Maria Rosaria Ghiara
Vincenza Laforgia
Lucia Borrelli
Vincenzo Boni
Carlo Rescigno
Paolino Forino
Francesco Perugino
Gianluca Lamberti
Ferruccio Russo
Maria Rosaria Esposito
Alessandra Villone
Fausto Lamberti
Giorgio Albano
Alfonso Galluccio
Aldo Crisci
Antonio Liberti
Vera Vita Gioia
Roberta Argenta



Tav. VI

Le tavole riproducono fotografie realizzate presso l’acropoli di Cuma.



Il presente volume è stato finito di stampare nell’officina di Vulcanica Print nel mese di gennaio 2015.

euro 15,00

